

Биография «Жуковский» убедительно демонстрируют полифункциональность времени в художественно-биографической прозе Б. К. Зайцева: сложность его концептуального содержания и то, как его синтетическая природа влияет на формирование синтетической поэтики жанра.

#### Примечания

1. *Зайцев Б. К.* Жуковский // Собр. соч. М., 1993. Т. 3. С. 251. Далее ссылки на это издание помещаются в тексте в круглых скобках с указанием номеров страниц.
2. *Мальцев Ю.* Бунин. Франкфурт н/М; Москва, 1994. С. 305.
3. *Шиляева А.* Борис Зайцев и его беллетризованные биографии. Нью-Йорк, 1971; *Каптур О. А.* Жанр литературного портрета в творчестве Б. К. Зайцева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995.
4. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 130.
5. *Успенский Л.* Богословие иконы. М., 1989. С. 129.
6. *Гумилев Л. Н.* От Руси до России: Очерки этнической истории. СПб., 1992. С. 17–18.

© Каменецкая Т. Я.  
г. Екатеринбург

### СПЕЦИФИКА МАЛЫХ ЖАНРОВЫХ ФОРМ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И. А. БУНИНА 1910-х гг.

Жанры многих произведений Бунина едва ли соответствуют уже сложившимся в литературоведении определениям. Об этом писали многие исследователи, в частности Ю. Мальцев, М. Штерн, И. П. Вантенков и др. [1]. Будучи одновременно прозаиком и поэтом, автор создает синкретичные структуры, совмещающие в себе эпическое и лирическое начала. В бунинских произведениях, как отмечает М. С. Штерн, «в рамках одного целого контаминируются различные жанры»; Бунин создает «лирико-повествовательные миниатюры, тяготеющие к монументально обобщенному отображению жизни» [2].

В данной работе мы ограничиваемся исследованием именно малых жанровых форм в произведениях Бунина, сосредоточившись на определении в них основных способов организации повествования. Исходя из традиционных формулировок рассказа, очерка, новеллы и др. [3], мы стремимся понять, на каком уровне происходит трансформация жанров, их пересечение и возможный синтез.

Бунин ищет новые жанры, и это проявляется как в ранних его произведениях, так и более поздних. Пожалуй, наименее исследованный в этом отношении период творчества писателя — начало 1910-х гг., когда повествование в произведениях Бунина становится более сюжетным, объективным: лирическое начало уходит в подтекст, усиливается зона персонажей (см. работы И. П. Вантенкова, Ю. Мальцева, Л. В. Никулина [4]). Основные темы произведений этого времени — Восток и русская деревня. Это обуславливает широту *пространственного охвата* — от Сахары до русской

деревни, а также влияет на *жанровый и стилистический* диапазон (от путевого очерка с лирическими отступлениями до сказовых произведений; от восточных экзотических именовании до типично русской просторечной лексики).

Одной из центральных тем в произведениях Бунина этого периода становится тема Востока. Основные жанровые формы, которые писатель использует для ее воплощения, — путевой очерк и рассказ, имеющие свои вариации. Среди очерковых произведений это, во-первых, сюжетное произведение с *драматическим событием* в центре. Таков очерк 1911 г. «Крик»: рассказчик описывает в нем свое путешествие из Батума в Порт-Саид и заостряет внимание на одном психологическом эпизоде — встрече с человеком, потерявшим сына. Персонифицированный повествователь настолько проникается горем несчастного турка, что буквально вживается в его состояние, понимает, о чем тот думает: «...Он чувствует только одно — ужас и тоску» (III, 185) [5]. Рассказчик выступает в несвойственной ему роли всезнающего нарратора, переходит на внутреннюю точку зрения объекта изображения.

Во-вторых, это *описательный* очерк — «Копье Господне» 1913 г., где Бунин передает свои наблюдения во время путешествия по Алжиру, в глубь Сахары. В пространство, видимое рассказчиком, попадают Красное море, Аравия и морские порты, их описание оказывается смысловым ядром текста. С одной стороны, поэтично описываются «заповедные пути Сирии, Персии», «равнина Красного моря», и здесь нет как таковой эмоции субъекта, с другой — осмысливается судьба человека, «скитающегося по всему свету», ищущего ту «родную точку земного шара», которая ему единственно дорога и нужна» (IV, 120–125).

Иная жанровая форма — *рассказ от третьего лица*, как, например, рассказ «Пыль» 1913 г., где хотя и освещается восточное пространство, но главная тема — это все-таки Россия. В сознании главного героя Хрушова она оказывается неотъемлемой частью азиатского пространства. Скрытая пылью, Россия напоминает персонажу «азиатские пустыни, египетские каналы, засыпаемые песками» (III, 154). *Азия*, воплощенная в русском пространстве с его «мертвыми городами», противопоставлена *Востоку*, который является, по сути, воплощением чистоты и богатства. Герой воспринимает мир в его разрозненности, в делении на географические и культурные зоны — и повествование передает этот внутренний разрыв в сознании героя мозаичностью картин, выстраивающих сюжет. Рассказ организуется с ретроспективной точки зрения: герой вспоминает и в настоящем переживает картины прошлого.

Когда Бунин пишет о «о душе русских людей» [6], в его творчестве, как правило, доминирует жанр *рассказа с насыщенной фабулой*. Выстраивая повествование в «крестьянских рассказах», писатель идет от единичной жизни, акцент ставится на судьбе человека.

Для создания образов самобытных русских людей Бунин вводит жанры, характерные для фольклора и древнерусской литературы. В рассказе «Лир-

ник Родион» звучит *лирическая песня*, в рассказе «Иоанн Рыдалец» используются *каноны жития*, рассказ «Жертва» выстраивается как *быличка*. Подобные включения позволяют Бунину воссоздать образ русского человека, тонко чувствующего музыку, верящего в неземную силу, нередко находящегося на перепутье между языческими верованиями и христианством.

В зависимости от сюжетной организации, характеров центральных персонажей, специфики субъектной структуры рассказы Бунина 1911–1913 гг. распадаются на ряд групп.

В рассказах «Захар Воробьев», «Ермил», «Клаша», «Веселый двор», «Личарда» повествование отражает *фрагменты* жизни героев, в основе лежит *случай*; время здесь ускоряется с развитием конкретной ситуации. В произведениях «Худая трава», «Хорошая жизнь» раскрываются *истории целостных жизней* героев; в них время развивается медленно, аналогично развитию событий в реальной действительности, хотя в финале этих произведений происходит перелом, повествование обретает скорость, и в итоге создается модель эстетически завершенной действительности.

Сверхзрение, сверхчувствование, присущее самому Бунину и ранее воплощавшееся, как правило, в образе *повествователя*, в 1911–1913 гг. реализуется в семантических зонах *персонажей*, сознание которых рефлексивно, в этом они приближаются к позиции автора. Бунин выражает симпатию к таким персонажам косвенно, через полное сближение с точкой зрения повествователя, «диффузию» модальностей [7] («Снежный бык»), или через частичный переход на точку зрения героя, когда нарратор перевоплощается в персонажа и обнажает внутренний строй его мысли (таковы Анисья — «Веселый двор», Аверкий — «Сухая трава», Таганок — «Древний человек» и др.). В произведениях, где появляется подобный герой, повествование вмещает в себя ретроспекцию, фрагменты скрытой внутренней речи — чужую речь, и «тексты в тексте» — ими чаще всего выступают сны героев. Заметим, что *сказовое* начало, отражающее сознание простых людей, доминирует в рассказах 1911–1912 гг. («Хорошая жизнь», «Сверчок», «Захар Воробьев»), а к 1913 г. оно нейтрализуется, повествование становится собственно бунинским — литературным, художественным, а в плане субъектной организации — безличным («Пыль», «Копье Господне», «Чаша жизни»).

Для рассказов 1911–1913 гг. характерна определенная система персонажей; обычно их количество невелико и варьируется в пределах одного — пяти. Наиболее частым объектом изображения является центральный персонаж («Сверчок» (1911), «Сила» (1911), «Хорошая жизнь» (1911), «Захар Воробьев» (1912), «Ермил» (1912), «Забота» (1913), «Худая трава» (1913), «Пыль» (1913), «Личарда» (1913), «Иоанн Рыдалец» (1913), «Лирник Родион» (1913), «Жертва» (1913), «Хороших кровей» (1913). Как видно, в заглавии «крестьянских» рассказов присутствует *имя* этого центрального героя. Бунин делает акцент на личности, обращается к исследованию уникальных характеров в народной среде. Так, в рассказе «Иоанн Рыдалец» это юродивый, в памяти простых людей оставшийся «пророком», а в рассказе

«Захар Воробьев» — силач, «вся душа» которого «и насмешливая и наивная полна была жажды подвига» («Захар Воробьев») (IV, 35, 43), в рассказе Иоанн Рыдалец — «слепой» певец, принадлежавший «к тем *редким* людям, все существо коих — вкус, чуткость, мера» (IV, 158). Личностную доминанту в этих произведениях можно было бы проиллюстрировать словами К. И. Чуковского: «Всю жизнь человек в рассказах Бунина был где-то вдали, на фоне пейзажа... люди появлялись в его книгах как элементы лирики, и вот неожиданно встал перед ним человек» [8].

В «крестьянских рассказах», в центре которых два персонажа, повествование зачастую строится как *диалог сознаний* субъектов. Если оба героя являются выходцами из народной среды и их судьбы развиваются параллельно, диалог сознаний происходит на уровне *дополнения* друг друга (например, в рассказе «Веселый двор» смиренность, незлобивость Анисьи как бы смягчает бунтарство и вспыльчивость ее сына Егора). Возможен и другой вариант — между героями происходит *конфликт*. В этом случае субъекты воплощают разные культурные слои (например, бары и мещане в рассказе «Последний день»). Особый тип диалога-конфликта подразумевает ситуацию со-общения героев, один из которых интеллигент, другой — человек из народа («Древний человек», «Будни», «Ночной разговор»). Сталкиваясь с первобытностью, наивностью мышления простых мужиков, образованные герои отторгаются от собеседников, остаются на своей позиции. Вот, к примеру, какой диалог ведут семинарист и мужик в рассказе «Будни»:

«— Я на сцене буду петь. Да ты, впрочем, этого не поймешь... Я в театр готовлюсь.

— Нет, вы уж лучше по церковному ступайте, по своему ремеслу, — кур да ситники с народа огребать. А в театре петь — это уж самое последнее дело» (IV, 91).

В данном типе диалога автор-повествователь представляет третью точку зрения — взгляд со стороны наблюдателя, не участвующего в конфликте, однако при всей кажущейся нейтральности, невыраженности его голоса, он субъективен, и это проявляется, как правило, в изображении интеллигента: через самохарактеристику героя (в прямой речи), строй мыслей (в несобственно-прямой речи), «говорящие» ремарки к «слову» персонажа. Так, семинарист из рассказа «Будни» общается с необразованным мужиком по-французски (IV, 94), ведет себя театрально, «притворно» (IV, 91), думает о мужике как о «нелепой и странной скотине» (IV, 94). Однако точки зрения «героя-интеллигента» и повествователя могут пересекаться («Древний человек») — в таком случае конфликт носит неявный характер, ибо отражает стремления образованного человека познать, понять «другое» для него «я», скрытый под маской невежества характер.

С 1914 по 1916 г., в период Первой мировой войны, Бунин пишет произведения, овеянные катастрофическим настроением. Автор передает свое отношение имплицитно, через образы персонажей, символы и общий колорит произведений («Господин из Сан-Франциско», «Петлистые уши», «Казимир Станиславович», «Соотечественник»). Для рассказов этого времени

характерны актуализация слова персонажа и нивелирование собственно авторской точки зрения повествователя.

Одной из основных жанровых форм в это время является именно рассказ, в котором зачастую стираются грани между субъектом сознания и тем, что становится его объектом. Мир такой, каким его видят люди, и люди такие, какими их делает мир. Новыми героями оказываются убийцы, подобные Соколову («Петлистые уши»), лишенные художественного мышления ученые (Отто Штейн из одноименного рассказа). Бунин дистанцируется от своих героев, оставляет их одинокими на распутье.

Рассказы этого времени зачастую построены как *путешествие*, совершаемое персонажем во сне, наяву или в воспоминаниях. Герой оставляет пределы своего пространства, и в пути с ним происходят те или иные события. Господин из Сан-Франциско отправляется в «Старый свет» (IV, 308), Казимир Станиславович едет из Киева в Москву (IV, 341), Чанг в своих снах из Одессы перемещается в Китай, плавает по Красному морю (IV, 374). Ивлев из рассказа «Грамматика любви» благодаря своему воображению переносится на много лет назад и воссоздает дорогую ему теперь в настоящем картину любви помещика Хвоцинского и его служанки Лушки.

Для многих рассказов Бунина середины 1910-х гг. характерна *интертекстуальность* как важный принцип построения текста. К примеру, в рассказе «Аглая» приводятся фрагменты из библейских легенд, в «Братьях» цитируется буддийский канон. Бунин отчуждается от современности и перелагает существующие легенды и предания: сказание об Иисусе и апостоле Петре («Третьи петухи»), евангельскую легенду о суде Понтия Пилата над Иисусом Христом («Песня о гоце»). На уровне интертекста писатель опирается на коллективную память и тем самым восстанавливает незбытое прошлое человечества.

Жанр *путевого очерка* с его описательностью и замедленным ходом повествования теперь реализуется в рассказах, проявляется в описаниях видимого человеком пространства (Цейлон — «Братья», тропики под экватором — «Соотечественник»). Вводя достаточно большие фрагменты о тех достопримечательностях, которые в новое время смог познать человек цивилизации, Бунин сводит к минимуму поэтическое видение мира — свою авторскую точку зрения. Заметим, что в 1916 г. Бунин пишет рассказы с элементами публицистического очерка. Автор открыто выражает свое отношение к современной ему действительности: «В богатых ресторанах притворялись богатые гости, делая вид... в подвальных кабаках, называемых кабаре, нюхали кокаин... в одной аудитории притворялся поэтом лакей, певший свои стихи о лифтах, графинях, автомобилях и ананасах» («Старуха» (IV, 414).

Экспериментирование писателя с жанровыми формами продолжается и еще более усиливается после революции. Смутная действительность порождает в организации бунинского повествования отсутствие причинно-следственных связей. В рассказе «Книга» выражающий авторскую точку зрения персонифицированный повествователь замечает: «Зачем героини и

герои? Зачем роман, повесть, с завязкой и развязкой? Вечная боязнь показаться недостаточно книжным, недостаточно похожим на тех, что прославлены» (V, 180).

Рассказ «Брань» построен как диалог, нечто вроде пьесы в отсутствии авторских ремарок. Объективируя способ организации текста, писатель создает иллюзию саморазвития действительности, передает неразбериху, царящую в стране после Октябрьской революции. Бунинский рассказ «Зимний сон» напоминает стихотворение в прозе, что позволяет передать мозаичность картины мира, отсутствие логики, воссоздать неосознанное бытие сна. «Готами» реконструирует жанр легенды и, казалось бы, напоминает ранние стилизации Бунина (к примеру, легенда «Велга», 1895), но теперь этот шаг в развитии малой формы читается не столько как проба пера, сколько как попытка устранившись от настоящего, перенестись в далекое прошлое, скрытое под пластами времени.

Итак, мы можем сделать следующие выводы. От начала к концу 1910-х гг. малые жанровые формы в творчестве Бунина претерпевают эволюцию. Рассказ о судьбе человека обретает более обобщенный характер: имя героя уходит из названия или, присутствуя в нем, теряет свое индивидуальное значение (ср. «Захар Воробьев», «Ермил», «Лирник Родион» / «Господин из Сан-Франциско», «Братья», «Петлистые уши»). Уникальный случай из жизни человека, составляющий содержание многих произведений начала 1910-х гг., уступает *типовым* ситуациям, происходящим с обычными героями. Меняется тип очерка: от путевого к публицистическому, — в текст вводится современная Бунину действительность, и автор через голос повествователя выражает свое неприятие новой жизни. Отчужденность писателя от настоящего проявляется в расширении интертекстуальных связей и разнообразных стилизациях — таким образом время обращается вспять на многие столетия, а события, читающиеся в подтексте произведений, лишаются злободневности («Третьи петухи», «Готами», «Песня о гоце»). Диалогизм как определенная форма сосуществования различных сознаний в текстах Бунина во второй половине 1910-х гг. обнаруживает себя в большей степени на уровне структуры, как способ организации повествования («Брань»). Исторические события, доказывающие непредсказуемость совершающегося в действительности, приводят писателя к развитию объективированного повествования, к жанровым экспериментам, сводящим «слово» автора в голос повествователя к минимуму.

### Примечания

1. Мальцев Ю. Бунин И. А. 1870–1953 гг. М., 1994. С. 193; Штерн М. С. В поисках утраченной гармонии // Проза И. А. Бунина 1930–1940. Омск, 1997. С. 7; Вантенков И. П. Бунин-повествователь. Минск, 1974. С. 74.
2. Штерн М. С. В поисках утраченной гармонии. С. 7.
3. Поспелов Г. Н. Введение в литературоведение. М., 1988. С. 407–411; Гуляев Н. А. Теория литературы. М., 1985. С. 134–138; Хализев В. Е. Эпос // Введение в литературоведение. М., 1999. 319–321; Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М., 1971. С. 331.



4. *Вантенков И. П.* Бунин — повествователь. С. 74; *Мальцев Ю.* Бунин И. А. 1870–1953 гг. С. 160; *Никулин Л. В.* Чехов, Бунин, Куприн: Литературные портреты. М., 1960. С. 74–75.
5. *Бунин И. А.* Полн. собр. соч.: В 9 т. М., 1965–1966. Здесь и далее в круглых скобках приводятся цитаты из текста по этому изданию. Римская цифра означает номер тома, арабская — страницу.
6. *Бабореко А. И.* Бунин И. А.: Материалы для биографии. М., 1983. С. 168.
7. *Атарова К. Н., Лескис Г.* Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35, № 1. С. 42.
8. *Чуковский К. И.* Смерть, красота и любовь в творчестве И. А. Бунина // И. Бунин: pro et contra. СПб., 2001.

© Карпова О. М.  
г. Стерлитамак

## ИЗОБРАЖЕНИЕ В РОМАНЕ А. ПЛАТОНОВА «СЧАСТЛИВАЯ МОСКВА»

Изображение в романе А. Платонова складывается из ряда эстетически самодостаточных художественных уровней, каждый из них создает особый эмоциональный рисунок и порождает поэтическую атмосферу. На уровне эмоционального тона [1] мы наблюдаем слияние двух сквозных стихий — лирической и драматической, вызванных различным характером взаимоотношений героев и автора с миром в целом. На уровне поэтического слова открывается многослойность значений, мы имеем дело с многоголосьем [2], словом-напоминанием, с диалогическим словом. Каждый из названных уровней позволяет охарактеризовать мироотношение автора и героев романа. В настоящей работе предпринята попытка выявить некоторые особенности организации эмоционально-оценочного материала в романе А. Платонова «Счастливая Москва».

В платоновском тексте изображение отличается высокой эмоциональной и поэтической напряженностью. Небольшое количество объектов, около которых строится текст, подчиняет себе в тесном переплетении все его прочно вписанные в структуру слагаемые. Тонкая наблюдательность, часто рефлексия, стремление передать не столько определившееся, сформировавшееся чувство, восприятие чего-либо, но и чувство еще не сложившееся, становящееся, трудно уловимое и тем более трудно определяемое словами, служат в значительной степени стимулом к усиленному эпитетному обрамлению объектов, крайне разнообразному по отбору признаков в тексте А. Платонова. Группировка эпитетов в «Счастливой Москве» по более или менее общим тематическим разделам с учетом определяемого ими круга объектов позволяет проследить характер отношения автора к воспроизводимым объектам действительности. Остановимся на эпитетах, обозначающих в романе «Счастливая Москва» звучание и цвет объектов, т. е. элементов, отражающих слуховое и зрительное восприятие мира.